

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

5. Jahrgang

Mai 1952

Heft 5

## DIE WIEDERHERSTELLUNG DES ASCHAFFENBURGER KRUFIFIXES

(mit 5 Abbildungen)

Die Kriegsschäden der Aschaffenburgcr Stiflskirche waren so groß, daß u. a. das rechtzeitig ausgelagerte um 1200 entstandene spätromanische Kruzifix erst zu Beginn des Jahres 1950 wieder nach Aschaffenburg zurückgebracht werden konnte. Dabei stellte sich aber leider heraus, daß das kunstgeschichtlich so bedeutsame Stück (Übergang vom „Rex triumphans“ zum „homo patiens“, Korpus am originalen Kreuzholz) einige schwere Schäden erlitten hat und zwar nicht allein an der Oberfläche, sondern zum Teil auch an der Substanz. Eine erste Untersuchung an Ort und Stelle ließ auf eine zeitraubende und kostspielige Wiederinstandsetzung schließen. Man entschloß sich deshalb, das Kruzifix in die selbst noch im Wiederaufbau befindlichen Werkstätten des bayer. Landesamtes für Denkmalpflege zu nehmen. Es zeigte damals folgenden Zustand: Die Füße waren handbreit über den Knöcheln bis zu den Waden der Holzfaser folgend schräg gebrochen, ebenso der Längsbalken des Kreuzholzes hart am unteren Rand des Querholzes. Alle Holzteile waren vom Holzwurm befallen. Das Kreuzholz war (die Rückseite ausgenommen) einheitlich mit Ölfarbe dunkelbraun gestrichen, der Korpus mit Kasein in einer häßlichen Fleischarbe, das Lendentuch weiß und die Haare fast schwarz.

Schon die Inventarisierung (s. Kunstdenkmäler v. Bayern, Unterfranken XIX., S. 68 f und Fig. 36) hatte unter dem damaligen Anstrich eine alte Fassung festgestellt. Nach der Abnahme der Kaseinfarbschicht des 19. Jahrhunderts, die den ursprünglichen Charakter völlig verwischt hatte, zeigte es sich jedoch, daß darunter noch drei weitere nachmittelalterliche Kaseinfarbschichten und eine gotische, wohl aus dem 14. Jahrhundert stammende Kaseinfassung saßen. Die gotische Schicht saß auf einer gleichzeitigen Untermalung und auf einem über die Originalfassung gelegten Kreidegrund.

Alle fünf Fassungen hatten sich im Verlauf der Jahrhunderte so verhärtet und so eng miteinander verbunden, daß die Lösung der einzelnen Schichten sehr schwierig war. Immerhin konnte bis zum gotischen Kreidegrund das pastenartige, chemische Lösungsmittel Dülfix verwendet werden, der Kreidegrund selbst mußte aber zunächst mit angewärmtem Wasser erweicht und ganz vorsichtig quadratzentimeterweise mit dem Freilegemesser abgelöst werden, wenn man nicht die Reste der darunter sitzenden romanischen Originalfassung aus Kasein verletzen wollte. Diese Arbeiten dauerten nahezu ein halbes Jahr und wurden von dem Restaurator J. Auer durchgeführt. Leider zeigten sich nach der völligen Abnahme aller späteren Übermalungen bei der Originalfassung Fehlstellen an der Brust, am rechten Arm und in kleinerem Ausmaß an den Unterschenkeln und Füßen. Die Fassungen des Lententuches und die des Kreuzholzes waren fast unversehrt und nur in der natürlichen Patinierung nachgedunkelt. Insgesamt wurden an Originalfarben festgestellt:

*Korpus* fleischfarbenes, lockeres Braun, Haare dunkelbraun; *Lendentuch* silbergrau oben mit dunkelblau und (innenseitig) zinnoberroter Borte, unten nur mit zinnoberroter Borte, *Kreuzholz innen* ein stark nachgedunkeltes ins Gelb gebrochenes Weiß, *Ränder* nachgedunkeltes feuriges Rot (etwa dem Begriff Englischrot entsprechend), Vertiefungen („Gemmen“) grün, die aufgemalten Knöpfe („Perlen“) schmutzig-weiß. An der Substanz waren nachstehende Eingriffe erforderlich:

Bei den Unterschenkeln, Füßen und bei der Fußstütze Holzfestigung mit Zellodyl. Alle Teile (Korpus und Kreuzholz) wurden zur Sicherung gegen weitere Schäden durch den Holzwurm mit Basileum behandelt. Das Kreuz selbst wurde hinten durch aufgeschraubte Bretter verstärkt. Dadurch wurde leider ein auf der Rückseite des Kreuzholzes aufgemalter gotischer Kruzifixus überdeckt, nachdem die Malerei von einer Schmutzschicht gereinigt, durch eine Kaseinlösung fixiert und fotografiert worden war.

Da das Kruzifix in der Aschaffener Stiftskirche wieder lebendigen liturgischen Zwecken dienen muß, wurden schließlich in engster Anlehnung an die freigelegte originale Fassung die obengenannten Fehlstellen entsprechend eingestimmt.

Adam Horn

*Vor seiner endgültigen Rückführung in die Stiftskirche wird das Kruzifix noch den ganzen Monat Mai (1952) im Museum der Stadt Aschaffenburg ausgestellt.*

*Von einer Erörterung der Datierung und anderer mit dem Werk verknüpfter kunsthistorischer Fragen hat der vorstehende Aufsatz absichtlich abgesehen.*



Die Moosbrugger-Forschung hat in den letzten Jahren durch überraschende Funde einen starken Auftrieb erhalten. Es drängte sich daher der Wunsch auf, einmal die bisherigen Forschungsergebnisse zusammenzufassen und eine Diskussion der Fachleute zu vermitteln. Da mehrere frühere und jetzige Angehörige des Kunsthistorischen Seminars der Universität Basel an diesen Forschungen beteiligt sind, hat dessen Vorsteher, Prof. Dr. Joseph Gantner, die Initiative ergriffen und am 23. Februar 1952 in Basel eine wissenschaftliche Aussprache veranstaltet. Der Einladung folgten gegen hundert Fachleute aus der Schweiz, Deutschland und Österreich.

## VORTRÄGE

Im ersten der vier Vorträge gab der Verfasser dieses Berichtes einen Überblick über die M.-Forschung bis zum Zeitpunkt der neuen Funde. M. wurde verhältnismäßig spät als bedeutende Architekten-Persönlichkeit erkannt und verdankt seine Entdeckung der monographischen Bearbeitung seines Hauptwerkes, des Klosterbaues und der Stiftskirche von Einsiedeln, durch Linus Birchler (Einsiedeln und sein Architekt Br. Caspar Moosbrugger, Augsburg 1924). Auf Grund des Einsiedler Quellenmaterials und der Stilkritik konnte Birchler eine ganze Reihe wichtiger Bauten für M. sichern oder ihm zuschreiben, vor allem das Oktogon von Muri, Disentis, Seedorf, Münsterlingen und zahlreiche Kapellen mit ausgesprochen zentralisierender Tendenz. Weingarten wurde erst später durch Herrmann und Drissen für M. in Anspruch genommen. Als wichtigstes Merkmal von M.s Raumstil kann die Verbindung von Longitudinal- und Zentralraum gelten; damit durchbricht M. die Grenzen der vorarlbergischen Schultradition, ebenso mit seiner Passion für regelmäßige Klosteranlagen nach dem Vorbild des Escorial.

Dem zweiten Referenten, Oscar Sandner (Bregenz), verdankt man die Bearbeitung des Auer Planfundes (publ. in: Das Münster, III, 1950, S. 1 ff. und IV, 1951, S. 78 ff.). Er ging zunächst auf Organisation und künstlerische Bedeutung der Auer Zunft, die M. über die handwerkliche Ausbildung hinaus auch den künstlerischen Elementarstoff vermittelte, ein und zeigte, wie diese Interessen- und Berufsgemeinschaft mit ihrer strengen Disziplin eine „Kaste“ von Baumeistern und Bauhandwerkern schuf, die die Sakralarchitektur im alemannisch-schwäbischen Gebiet von der Mitte des 17. bis gegen Ende des 18. Jhs. weitgehend beherrschte. M. ist unter den Vorarlbergern wohl die einzige geniale Persönlichkeit; ohne ihn wäre das „Münsterschema“ bald zur unfruchtbaren Formel erstarrt. Der „Lehrgang“ M.s, die beiden 1949 aufgefundenen Sammelbände mit insgesamt 230 Architekturzeichnungen, erweist den ungeahnt weiten Horizont des Architekten, der sich intensiv mit italienischen Theoretikern (Serlio, Vignola, Guarini) und mit der Baukunst Italiens, insbesondere

Mailands auseinandersetzte. Die bisher schon vermutete Italienreise M.s, wohl zwischen 1676 und 1681, darf nun als sicher angenommen werden. Der Auer „Lehr-gang“ zwingt auch zu einer gründlichen Revision der bisherigen Zuschreibungen im vorarlbergischen Schaffensbereich. So möchte Sandner in M.s Lehrer H. G. Kuen den Schöpfer der Jesuitenkirche Solothurn sehen und M. selbst die meisten der Kirchenbauten zuschreiben, die bisher für Franz Beer gesichert schienen (St. Urban, Weissenau, Münsterlingen, Rheinau); dazu noch Weingarten und Disentis. Während Beer somit zum bloßen Baumeister und -unternehmer reduziert wird, der von M.schem Ideengut zehrt, erscheint M. als die einzige schöpferische Persönlichkeit unter den Vorarlbergern, anregend noch weit über seinen Tod hinaus, auf Zimmermann (Steinhausen, Wies), ja, vielleicht durch Vermittlung Greising's, selbst auf Neumann (Neresheim).

Dieser extensiven Auffassung von M.s Schaffen setzte Adolf Reinle (Luzern) auf Grund seiner Luzerner Planfunde (publ. in: Zs. f. schweiz. Arch. u. Kstgesch., XI, 1950, S. 216 ff., und XII, 1951, S. 1 ff.; weitere Forschungsergebnisse Reinles zu diesem Gegenstand sollen in derselben Zschr. demnächst veröffentlicht werden) wesentliche Einschränkungen entgegen. Er konnte nachweisen, daß der Gedanke zum Einsiedler Oktogon nicht von M., sondern von einem italienischen Architekten, einem Bernini-Schüler, stammt, dessen Name in den Quellen verschwiegen wird. Über die bereits veröffentlichten Planfunde und ihre unmittelbaren Folgerungen für die M.schen Autorschaftsfragen (z. B. Muri, das mit dem Einsiedler Oktogon für M. dahinfällt) hinaus berichtete Reinle vor allem über den als Vermittler zwischen dem unbekannten italienischen Architekten und M. gesicherten Bologneser Gelehrten, Diplomaten und Militär L. F. Marsigli, dessen Spuren auch zu Carlo Fontana führen, so daß man Fontana als möglichen Urheber des Zentralgedankens von Einsiedeln in Betracht ziehen muß.

Der letzte Vortrag, von Paul-Henry Boerlin (Basel), galt einer Einzelfrage: dem Verhältnis M.s zur Stiftskirche St. Gallen. Birchler hatte bereits zwei Projekte M.s von 1721 für St. Gallen publiziert, Entwürfe, die indessen mit dem erst 30 Jahre später begonnenen Neubau nichts zu tun haben. Bei der Bearbeitung des umfangreichen, größtenteils unveröffentlichten Planmaterials im Stiftsarchiv St. Gallen ist Boerlin nun auf zwei Projekte gestoßen, die für M. in Anspruch genommen werden müssen und deren eines dem ausgeführten Bau sehr nahe steht. Die Beweisführung stützte sich sowohl auf morphologische Übereinstimmungen wie auf die den entscheidenden St. Galler Entwürfen und den Hauptwerken M.s gemeinsame Raumfassung. Die Tatsachen schließen eine unmittelbare Autorschaft M.s in St. Gallen natürlich aus (1723 Tod M.s, 1755 Baubeginn in St. Gallen); aber es hat doch den Anschein, daß die Entwürfe M.s umgearbeitet und weitgehend verwirklicht wurden.

Damit erhielt Sandners lediglich stilkritisch begründete These von der Wirksamkeit M.scher Gedanken im St. Galler Bau unverhofft ihre konkrete Bestätigung.



In der anschließenden Diskussion trat zuerst Linus *Birchler* (Zürich) einer allzu extensiven Interpretation der Marsigli-Korrespondenz mit dem Abt von Einsiedeln über das Kirchenprojekt entgegen: die Zentralraum-Idee brauche nicht durch den unbekannten Italiener inspiriert zu sein, denn sie liege zu dieser Zeit ja in der Luft (ähnliche Lösung in der Wallfahrtskirche von Loreto). Für die Autorschaft M.s in Muri sprächen konstruktive Eigenwilligkeiten, die sich nur in Muri und Einsiedeln fänden. Hugo *Schnell* (München) wies hauptsächlich darauf hin, daß M. mit seiner Tendenz zur Durchdringung von Longitudinal- und Zentralräumen nicht alleinsteht, auch nicht innerhalb der Vorarlberger Bauschule (Beer). Ferner sollte die Forschung den Zusammenhängen zwischen den Vorarlbergern und der Wessobrunner Schule mehr Aufmerksamkeit schenken, besonders etwa im Hinblick auf die Möglichkeit eines direkten Kontaktes zwischen M. und Dominikus Zimmermann. Einen weiteren Diskussionsbeitrag lieferte Wolfgang *Lotz* (München) mit dem Hinweis, daß zwei in M.s „Lehrgang“ als Einsprengsel wirkende Grundrisse von Kirchen des Hl. Landes getreue Kopien nach den entsprechenden Tafeln des 1620 in Florenz erschienenen, wahrscheinlich von Callot illustrierten „Trattato delle Piante ed Immagini de'Sacri Edifizi di Terra Santa“ von Bernardino da Gallipoli sind. Lotz zeigte außerdem auf, daß die Reihenfolge der Zeichnungen des „Lehrganges“ genau derjenigen von Serlios vorbildlichem Architektur-Traktat entspricht; es stellt sich also die Frage, ob das Kompendium dieser durchwegs nicht ausgeführten und undatierten Risse nicht als theoretische Schrift gedacht und zur Publikation bestimmt war. Erwin *Treu* (Basel) sprach sich zum Problem der Autorschaft von Muri aus, das sich von neuem stellt, nachdem Reinle Muri aus dem Oeuvre M.s ausgeschieden hat. Treu konnte eine bisher unbekannte Aktenstelle mitteilen, aus der eindeutig hervorgeht, daß der als Stukkator der Kirche bekannte Giovanni Betini Baupläne lieferte, die eine Verbindung von alten mit neuen Bauteilen (wie es in der Ausführung dann auch geschah) vorschlugen; möglicherweise stand hinter Betini ein bedeutender Architekt, und da ließe sich an Viscardi denken, der wie Betini aus dem Tessin stammte und der sich zur fraglichen Zeit nicht in Bayern, sondern in seiner Heimat aufhielt; diese These ließe sich stil-kritisch begründen (Analogie mit Freystadt), umsomehr, wenn man auch für das mit Muri eng verwandte Murnau die Autorschaft Viscardis annimmt. Als letzter Diskussionsredner wies P. Rudolf *Henggeler* (Einsiedeln) auf die engen Beziehungen der Klöster im Barock hin, wofür beispielsweise das Vorhandensein von Rissen für Einsiedeln in Ottobeuren spricht.

\*

Als positives Resultat der Basler Tagung ist zunächst ganz einfach die Vermittlung des Kontaktes zwischen den „Moosbrugger-Spezialisten“ zu werten. Doch auch sachlich war die Aussprache fruchtbar, und sie wäre es selbst bei einem geringeren Anteil von noch nicht publizierten Forschungsergebnissen an den Referaten und

Diskussionsvoten gewesen. Denn durch die Ausrichtung auf eine klare Fragestellung erlaubt diese „Synopsis“ der Forschungsergebnisse über M. vielleicht zum erstenmal, diese jüngste bedeutende Forschungsetappe durch ein Urteil abzuschließen. Dieses müßte etwa so zusammengefaßt werden, daß M.s Aktiva zwar um einen sehr bedeutenden, ja zentralen Posten vermindert worden sind (Oktogon von Einsiedeln) und daher frühere Zuschreibungen fragwürdig wurden (Muri), daß aber nicht bloß diese Einzelverluste durch neue Gewinne wettgemacht wurden (Weingarten, St. Gallen und vielleicht die ganze Gruppe von Bauten Franz Beers), sondern daß M. als Künstlerpersönlichkeit in neue Dimensionen hineingewachsen ist; fast ebenso wichtig wie als ausführender Architekt will uns M. heute als Vermittler, als Anreger und Theoretiker erscheinen.

Hanspeter Landolt

*Das Kunsthistorische Seminar Basel bereitet ein Protokoll der Tagung vor; dieses kann von Fachleuten kostenlos bezogen werden (Adr.: Kunsthistorisches Seminar der Universität Basel, Albangraben 16).*

## TOTENTAFEL

### OTTO KÜMMEL †

Der Altmeister und eigentliche Begründer der Kunstgeschichte Ostasiens in Deutschland ist am 8. Februar 1952 in Mainz gestorben.

Otto Kümmel stammte aus Blankenese bei Hamburg, wo er am 22. August 1874 geboren wurde. Er studierte in Freiburg, Bonn und Paris klassische Archäologie (Promotion bei Studniczka 1901), Kunstgeschichte, Ethnologie und Geschichte. Dann war er zunächst einige Jahre an den Museen in Freiburg und Hamburg tätig, wo er bereits mit der asiatischen Kunst in nähere Berührung kam — in Freiburg vor allem (schon während seines Studiums) durch den unvergessenen Ernst Grosse, einen der ersten, die bei uns am Anfang des Jahrhunderts ein wahres und tiefes Verständnis für diese Kunst geweckt haben. 1906 wurde Kümmel Assistent am Völkerkundemuseum in Berlin, und auf einem längeren Studienaufenthalt in Ostasien (1906—1909) ging er im Auftrag des weitblickenden Wilhelm v. Bode an sein eigentliches Lebenswerk heran: die Begründung und den allmählichen systematischen Aufbau der Abteilung für ostasiatische Kunst, die er — seit 1912 als ihr Direktor — zu dem neben den Pariser, Londoner und Stockholmer Sammlungen bedeutendsten, ihnen in manchem sogar überlegenen Museum ostasiatischer Kunst in Europa zu machen verstand. Weniger durch die Menge als durch die Qualität der Stücke: denn er war ein glücklicher Finder, und in Ostasien wie auf dem europäischen Kunstmarkt



gelangen ihm oft erstaunliche Erwerbungen. Freunde seines Museums wußte er erfolgreich zu wertvollen Stiftungen anzuregen. Sein besonderer Stolz war auch — mit Recht — die Fachbibliothek des Museums, eine einzigartig komplette Sammlung der ostasiatischen und der abendländischen Spezialliteratur. 1934 wurde Kümmel Generaldirektor der Berliner Museen und hat als solcher manche neuartige Idee zur Weckung eines lebendigen Interesses für ihre Besitztümer zu realisieren versucht, wie etwa passende Sonderausstellungen in Industriebetrieben (z. B. Kunstschmiedearbeiten bei Siemens); den einzelnen Abteilungsdirektoren hat er so viel Freiheit gelassen wie nur möglich. 1939 wurde er von Göring allzu pünktlich pensioniert, im Kriege aber von dem Finanzminister Popitz wieder in sein altes Amt berufen. Als Honorarprofessor an der Berliner Universität hat Kümmel viele Jahre lang Studenten aller Fakultäten in die Kunst Ostasiens eingeführt; die Zahl derer, die sich auf dies Gebiet spezialisierten und seine eigentlichen Schüler wurden, ist naturgemäß nicht groß.

Aus Kümmels literarischem Werk ist an erster Stelle der Ostasienband des Handbuchs der Kunstwissenschaft (1929) zu nennen, die immer noch wichtigste Gesamtdarstellung der ostasiatischen Kunstgeschichte. Eine unentbehrliche Ergänzung dazu sind seine Artikel über alle wesentlichen ostasiatischen Künstler im Thieme-Becker — Künstlergeschichte war eine seiner Spezialitäten —, und nicht vergessen dürfen wir seine Artikel über japanische und koreanische Architektur, die er zu Wasmuths Lexikon der Baukunst beisteuerte. Eine Pionierleistung war sein Büchlein „Kunstgewerbe in Japan“ (3. Aufl. 1922), ein Sammlerhandbuch, das freilich inzwischen überholt, an dessen Stelle aber noch nichts Moderneres getreten ist. Neben diesen im engeren Sinne wissenschaftlichen Arbeiten — denen sich Sammlungskataloge und anderes anreihen ließe — stehen Kümmels für weitere Kreise bestimmte und tatsächlich sehr fruchtbar gewordene Bildbände „Die Kunst Ostasiens“ (Berlin 1922), „Ostasiatisches Gerät“ (mit Ernst Grosse, Berlin 1925) und „Meisterwerke ostasiatischer Landschaftskunst“ (Berlin 1939).

Eine besonders wertvolle Tätigkeit hat Kümmel als Herausgeber der „Ostasiatischen Zeitschrift“ (1912—1944) entfaltet, der einzigen Fachzeitschrift für ostasiatische Kunst, die in Deutschland, ja in der westlichen Welt überhaupt existierte, bis ihr allmählich andere ausländische Zeitschriften zur Seite traten. Dort hat er nicht nur manche seiner kleineren Arbeiten veröffentlicht, sondern vor allem auch — neben der glänzenden redaktionellen Leitung — in zahllosen Rezensionen durch sein scharfes und oft temperamentvolles Urteil die kritischen Maßstäbe für die wissenschaftliche Arbeit auf diesem ja erst allmählich und tastend erschlossenen Gebiete aufgerichtet. Seit Kümmel ist es auch nicht mehr möglich, hier ohne ostasiatische Sprach- und Schriftkenntnisse mitarbeiten zu wollen.

Die Krönung seiner Bemühungen um die Geltung der ostasiatischen Kunst im geistigen Bewußtsein Deutschlands und Europas waren zwei großartige, wesentlich

von ihm geschaffene Ausstellungen: die der Chinesischen Kunst in der Berliner Akademie der Künste 1929 und die Ausstellung altjapanischer Kunst auf der Museumsinsel 1939; die letztere bestand — erstmalig — ausschließlich aus Werken höchster Qualität, die eigens von Japan nach Deutschland gesandt wurden und hier einen bis heute nachwirkenden Eindruck hinterließen von dem, was in Ostasien als wirklich große Kunst gilt.

Der Krieg hat den größten Teil von Kümmels Lebenswerk vernichtet: die Berliner ostasiatische Sammlung ist teils zerstört oder verschleppt, teils zerstreut; die einzigartige Museumsbibliothek ist total vernichtet, ebenso Kümmels eigene Bibliothek und fast sein gesamtes wissenschaftliches Material; die Ostasiatische Zeitschrift kann nicht mehr — dürfen wir sagen: noch nicht wieder? — erscheinen, und die Gesellschaft für ostasiatische Kunst, die sie trug, existiert nicht mehr. Wir können nachfühlen, was all das für Kümmel bedeuten mußte, der es ja größtenteils selber mit Hilfe von Freunden und Förderern fast aus dem Nichts geschaffen hatte, und seine letzten Lebensjahre müssen ihm sehr verdüstert worden sein. Trotzdem ist er noch an eine neue und ihm innerlich etwas fremde Arbeit gegangen: ein (ursprünglich mit Fritz Rumpf gemeinsam geplantes) Handbuch zum japanischen Holzschnitt, das ein für Sammler und Forscher unentbehrliches Nachschlagewerk geworden wäre; leider ist es über die ersten Vorarbeiten nicht hinausgekommen.

Mit Kümmels Tod ist eine Aera der Begegnung des deutschen Geisteslebens mit der Kunstwelt des Fernen Ostens zu Ende gegangen, die von ihm selbst mit heraufgeführt worden war. Das von ihm und seinem Kreis Geschaffene ist größtenteils dahin, und wir Jüngeren, die alle in irgendeinem Sinne Kümmels Schüler sind, stehen auf Trümmern und müssen einen Neubeginn versuchen — in dem Bewußtsein freilich, daß schon aus materiellen Gründen eine Wiederherstellung oder ein Ersatz des von rund 1910 bis 1940 Aufgebauten unmöglich sein wird. Je geringer aber die äußeren Möglichkeiten für die deutsche Öffentlichkeit sind, durch Museen, Ausstellungen, Bücher und Zeitschriften einen engeren Kontakt mit der ostasiatischen Kunst zu gewinnen, desto wichtiger wird es, das tatsächlich überall vorhandene Interesse wachzuhalten und zu pflegen und damit zu der dringend nötigen universalhistorischen Ausweitung des deutschen Geisteshorizontes beizutragen. Das gilt auch für die Kunstwissenschaft. Auch die Forschung hat auf unserem Gebiet noch immense Aufgaben zu erfüllen, sieht sich gegenwärtig allerdings oft unübersteiglichen Hindernissen und einem kaum aufzuholenden Vorsprung des Auslandes gegenüber. Bei all ihren zukünftigen Bemühungen können sich die Erforscher der ostasiatischen Kunst bestärken lassen durch das Andenken an Otto Kümmel, dessen weitblickende und unermüdliche Arbeit gekennzeichnet war durch sachlich-exakte Nüchternheit und kritische Schärfe ebenso wie durch eine tiefe und leidenschaftliche Liebe zur Kunst Chinas und Japans in ihrer Größe wie in ihrer zarten Schönheit.

Dietrich Seckel



## REZENSIONEN

HEINRICH MAYER: *Bamberger Residenzen. Eine Kunstgeschichte der Alten Hofhaltung, des Schlosses Geyerswörth, der Neuen Hofhaltung und der Neuen Residenz zu Bamberg.* (Bamberger Abhandlungen und Forschungen, hrsg. v. B. Kraft, Bd. I). 248 S., 49 Abb. auf Tafeln und Zeichnungen im Text. 8° München 1951.

Wie weit liegen die Zeiten zurück, da das Wiener oder Münchner Jahrbuch für Kunstgeschichte in den zwanziger Jahren in großen Aufsätzen neue Quellenliteratur und unbekannte Bauzeichnungen zur deutschen Barockarchitektur veröffentlichten. Dazu kamen die Bücher von C. Lohmeyer und Feulner, von D. Frey, B. Grimshitz und anderen Forschern, die uns neue Künstlerpersönlichkeiten wiedererschlossen, deren Namen in Vergessenheit geraten waren.

Inzwischen ist der Barock gründlich aus der Mode gekommen. So wirkt das Buch des emeritierten Ordinarius der Kunstgeschichte an der phil.-theol. Hochschule in Bamberg, dem wir schon so viel für die Erforschung der mainfränkischen Kunstgeschichte zu verdanken haben, wie ein Nachzügler. In dem Reichtum des veröffentlichten Materials, in der Schlichtheit des Vortrages, der den Verfasser ganz hinter seinem Stoffe zurücktreten läßt, schließt sich das Buch in der Tat ganz jenen Leistungen der zwanziger Jahre an.

Es gibt in einem ersten Teile auf 131 Seiten eine Geschichte der Bamberger Residenzen von den Tagen Kaiser Heinrichs II. bis zum Frühklassizismus. In einem zweiten Teile sind die Urkunden zu den vier Residenzbauten in fortlaufender chronologischer Ordnung von 1487—1797 auf 110 Seiten ausgebreitet. Hier sind auch bereits von O. A. Weigmann, W. Boll oder M. H. von Freeden veröffentlichte Akten der Vollständigkeit halber noch einmal abgedruckt. Aus diesem zweiten Teile ist der erste sozusagen herausgesponnen. In seiner Darstellung bleibt der Verfasser immer den Quellen zugekehrt. Auf Polemik mit der modernen kunstgeschichtlichen Literatur wird vollständig verzichtet.

Für die Geschichte der Alten Hofhaltung bringt das Buch am wenigsten Neues. Auch Mayer setzt die Pallasfront (S. 14) nach 1185 und rückt damit stillschweigend die seltsame Datierung von J. J. Morper auf „spätes 11. Jahrhundert“ (die Alte Hofhaltung als Stadtmuseum. Kleine Bamberger Bücher, Bd. 3, Bamberg 1940, S. 21) zurecht.

Die Darstellung der Renaissance-Neubauten und ihrer so komplizierten Baugeschichte sähe man gern durch reicheres und größeres Anschauungsmaterial gestützt, als es die kleine Abbildung 49 bietet. Bei einer Neuauflage sollte sich der Verfasser zumindest zur Beigabe des in Anmerkung 47 und 444 zitierten Ölgemäldes aus dem Stadtmuseum entschließen, das Lichteis zugeschrieben wird.

Das Portal der Alten Hofhaltung wird wieder als einheitliche Leistung von 1570 betrachtet. Das Relief über dem Mittelportal mit der Madonna, den Domgründern

und dem Dommodell ist aber aus einem älteren Zusammenhang übernommen, es muß um 1525 entstanden sein. Vielleicht geben sogar die vom Verfasser publizierten Quellen den Terminus ante. Der Beleg von 1535/36 „Albrecht Hasen von des stifts Bamberg patronen vornen an m. g. h. hof über das tor von Ölfarbe zu malen“ läßt sich meines Erachtens sehr wohl auf die farbige Fassung eines Reliefs beziehen.

Eine Geschichte des Schlosses Geyerswörth zu schreiben ist erst möglich geworden durch das Auftauchen der — übrigens auch künstlerisch so hochstehenden — Aquarelle mit Bamberger Stadtansichten um 1485, die die unmittelbare Vorstufe für Dürers frühe Blätter mit ähnlichen Bildthemen darstellen (Berlin K. K.). Während der Verfasser trotz seiner Quellenstudien die Frage nach den Baumeistern des Kanzleibaues und von Schloß Geyerswörth nicht eindeutig beantworten kann, ist es ihm gelungen, über die alte Ausstattung und Ausmalung dieser Bauten so viel zu ermitteln, daß hier Bilder echten historischen Lebens entstehen. Auch über den berühmten Garten von Geyerswörth und seinen Schmuck wissen wir nun sehr viel mehr.

Das Hauptinteresse des Lesers gilt dem Kapitel über die neue Residenz. Hier ist zunächst über den Bauabschnitt vor der Wahl Lothar Franz von Schönborns und der Beauftragung Johann Leonhard Dientzenhofers (1697) endgültige Klarheit geschaffen. Die Bamberger Lokaltradition, die besagte, hinter der Hauptfassade mit dem Risalit des Dientzenhofer-Baues (Nordtrakt) stecke ein Bau aus den Anfängen des 17. Jahrhunderts (Gabsattel-Zeit), an dessen Jochteilung die Architektur vor 1697 gebunden geblieben sei, wird als haltlos erwiesen. Dem Verfasser gelingt der eindeutige Nachweis, daß bis an die Schwelle des 18. Jahrhunderts an der Stelle des Nordtrakts alles so verblieb, wie es der Zweidler'sche Plan von 1602 zeigt. Erst im Sommer 1698 ist der Mengersdorf'sche Hof, ein Bau des späten 16. Jahrhunderts, dessen beide obere Geschosse noch in Fachwerk ausgeführt waren, abgerissen worden (S. 78). Der Nordtrakt der Residenz hat also als eine freie künstlerische Schöpfung Johann Leonhard Dientzenhofers zu gelten.

Den Höhepunkt der Darstellung bedeutet die Schilderung der Bauprojekte des Kurfürsten Lothar Franz (S. 81). Für die ersten Jahre seiner Regierung läßt sich der utopische Plan festlegen, unter Opferung der alten Hofhaltung, symmetrisch zum Ostflügel einen Westflügel gegen die Domseitenfront hinzuführen, der analog zum Osttrakt mit einem riesigen Pavillonbau vor der Domflanke geendet hätte. Wir wußten schon immer, daß Friedrich Carl von Schönborn sogleich nach seiner Thronbesteigung (Ende 1730) den Versuch unternommen hat, den Plan des Oheims wenigstens in reduzierter Form zu verwirklichen. (Es hätte nun nicht mehr die gesamte alte Hofhaltung abgerissen werden müssen, sondern nur deren Ostfront.) Als Hauptfund des vorliegenden Buches wird ein Plan von Balthasar Neumann für dieses Projekt vom Verfasser veröffentlicht (Abb. 28). Er unterscheidet sich von einer anderen Fassung dieser Planung, die von Küchel gezeichnet ist und schon O. A. Weigmann in seiner Dientzenhofer-Monographie bekannt gewesen war (Abb. 30), vor allem durch die Einfügung einer Hofkirche, eines Zentralbaues, der im Grundriß



eine Durchdringung von Kreis und griechischem Kreuz bringt. Wir besitzen also nun ein Kirchenprojekt von Neumann mehr, und erfreulicherweise aus seiner Frühzeit. Hoffentlich finden sich auch noch die Aufrisse dazu.

Auch für die Ausstattung der Neuen Residenz ist dies Kapitel aufschlußreich. Wieviel Neues bringt das Buch allein zur Künstlergeschichte! Die Angaben über den vermutlichen Baumeister des Kanzleibaues Daniel Engelhard ergeben einen neuen Thieme-Becker-Artikel (S. 36). Über den Würzburger Baumeister Wolfgang Beringer (S. 41 ff.), über die Herkunft der Stukkatorenfamilie Vogel aus Wessobrunn (S. 96), über den Anteil der großen Würzburger Handwerker der Friedrich Carl-Zeit an der Bamberger Residenz — über dies und vieles andere werden wir unterrichtet. Wie erhellend ist allein der Abschnitt über die Systematisierung des Domplatzes unter Franz Ign. Michael Neumann (S. 121 ff.)! Da hier seit 1776 das Platzniveau gesenkt wurde, so gehört das Sockelgeschoß des abschließenden Pavillons des Ostflügels der Residenz mit der stark abgeboßten Mauer nicht in Dientzenhofers Bauzeit, sondern stellt erst den Anteil des Sohnes Neumann dar (S. 124).

Das Buch bietet keine amüsante Lektüre. Aber die Altersweisheit, die Zurückhaltung, zu der ein über den Quellen verbrachtes Leben erzieht, üben einen Zauber aus, dem sich kein Leser entziehen wird.

Harald Keller

HANS TINTELNOT: *Die mittelalterliche Baukunst Schlesiens*. Herausgegeben von der historischen Kommission für Schlesien in Quellen und Darstellungen zur Geschichte Schlesiens. 8<sup>o</sup> 235 S. mit 89 Tf. Holzner Verlag, Kitzingen 1951. Leinen DM 29.—.

Die deutsche kunstgeschichtliche Forschung hat mit dem Werk Hans Tintelnots über die mittelalterliche Baukunst Schlesiens eine überaus dankenswerte Ausweitung ihres bisherigen Gesichtskreises nach Osten und zugleich eine Berichtigung vorgefaßter Wertungen bzw. Abwertungen in — leider! — letzter Stunde erfahren. Die Bedeutung dieser Arbeit beruht auf der Darstellung eines viel zu wenig bekannten Denkmälerbestandes nach der entwicklungsgeschichtlichen, formanalytischen und kunsttopographischen Seite hin — ergänzt durch ausgezeichnete Kartogramme, Bauaufmaße und 89 Abbildungstafeln — als dem exakten Unterbau für die entscheidende Problemstellung, die sich einmal mit der Ausbildung der schlesischen Bauform, zum anderen mit ihrer Bedeutung, Wirkung und Stellung innerhalb der ostdeutschen Kunstlandschaften beschäftigt.

In der Baukunst vor dem Mongoleneinfall von 1241, zusammengefaßt unter dem Stilbegriff der Romanik, zeigt sich eine auffällige Uneinheitlichkeit des Gesamtbildes im Auftreten der Einflußadern westdeutschen Kulturgutes entsprechend dem Vordringen der Orden nach Osten und dem erst mit Beginn des 13. Jahrhunderts einsetzenden Besiedlungsvorgang. Nur beispielhaft kann angedeutet werden: Die

schwierige Rekonstruktion des Vinzenzklosters auf dem Elbing läßt jedenfalls mit Sicherheit auf eine von der Thüringer Schule abhängige Säulenbasilika mit Würfelkapitellen schließen, die zu den bedeutendsten romanischen Kirchenbauten Deutschlands gehörte, bei der also von einem Kulturgefälle keine Rede sein kann. Die sehr sorgfältige Analyse von Trebnitz stellt die überragende Bedeutung dieses Bauwerkes klar heraus und berechtigt zu dem zusammenfassenden Urteil: „Das Durchdringen der westlichen mit den sächsisch-zisterziensischen Filiationseigentümlichkeiten und die Verbindung solcher Eigenarten mit den prämonstratensisch-brandenburgischen Elementen der Ostanlage (Jerichow) lassen auf ein ungemein starkes Fluktuieren und eine besondere internationale Erfahrungheit der an diesem Bau beteiligten Kräfte schließen.“ Damit wird Trebnitz im Schnittpunkt der hier wirksam werdenden Einflußströme zum ersten Beispiel eines unschematischen und trotzdem einheitlichen Gebildes von besonderer Eigenart, das man, wie ich glaube, bereits als vorschlesisch bezeichnen darf.

Mit dem Eingehen auf die romanischen Teile der Goldberger Kirche sowie der kleineren Kirchen des Katzbachtales ergeben sich genügend Anhaltspunkte für die klare Herausarbeitung der sächsisch-hessischen Beziehungen. Andererseits bietet die Kirche in Hermsdorf in der Lausitz einen Anhalt, hier auch einmal den sächsisch-thüringischen Einfluß festzustellen. Mit den Rotunden von Teschen und Stronn wird dann noch auf eine Sonderform des frühen 12. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu Böhmen und Polen kurz eingegangen.

In einem abschließenden Kartogramm, das an Hand des Baubestandes die Einflußsphären markiert, tritt einleuchtend die lebhaft durchsetzte Nebeneinander verschiedener Einflußadern zutage und zugleich die Massierung längs der west-östlichen bzw. süd-östlichen Handelswege als Vorläufer der Hohen Straße.

Von diesem Unterbau ausgehend gewinnt Tintelnor die notwendige Sicherheit zum Aufbau des eigentlichen Hauptanliegens seiner Forschungen, die der schlesischen Sondergotik gelten. Von der Seite des Bauherrn her gliedert er das große Material in der Zeit des Werdens (1242 — 1327) in die Ordensbaukunst und die Baukunst der Landesherren und des Bürgertums. Für die Zeit der Blüte dagegen (1327 bis Anfang des 16. Jahrhunderts) wählt er eine Ordnung des Stoffes nach Bautypen. Meiner Meinung nach insofern mit Recht, als für die zweite Hälfte des 13. und das erste Drittel des 14. Jahrhunderts tatsächlich das Schwergewicht bei den Ordensbauten liegt und auf die des Bürgertums und der Weltgeistlichkeit übergreift. Dem gegenüber zeigt sich nach 1327 eine auffällige Abnahme der Bautätigkeit des Bischofs und der Zisterzienser sowie der immer mehr aufgesplitterten Piastenfürsten zugunsten einer Verlagerung auf die städtisch-bürgerliche Initiative.

Erneut wird durch Tintelnor klar, daß die schlesische Baukunst der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, aufs stärkste von Westen abhängig, von entscheidender stilbildender Bedeutung für die schlesische Sondergotik geworden ist. Schon die z. T. sehr aufschlußreichen und neuartigen Feststellungen der Formanalyse des Breslauer





*Abb. 1*

*Aschaffenburg, Stiftskirche. Romanischer Kreuzifixus nach der Wiederherstellung*



Abb. 2

*Aschaffenburg, Stiftskirche. Londonschurz des romanischen Konzepts*





*Abb. 3 Aschaffenburg, Stiftskirche. Romanischer Kruzifixus, Gotische Malerei auf der Rückseite des Kreuzholzes*

*Abb. 4 Aschaffenburg, Stiftskirche. Romanischer Kruzifixus (Ausschnitt)*



*Abb. 5*  
*Aschaffenburg, Stiftskirche. Kopf des romanischen Kruzifixus*



Domchorbaues, dem Tintelnot eine geradezu zentrale Stellung innerhalb der zisterziensischen Bauphase in Schlesien und der gesamten Backsteingotik des Ostens zuweist, macht das deutlich. Mit Trebnitz und den Neubauten von Leubus, Kamenz, Heinrichau und Rauden werden die individuellen Züge der zisterziensischen Klosterkirchen deutlicher als bisher herausgearbeitet und mit ihren außerschlesischen deutschen und burgundischen Mutterkirchen in Beziehung gesetzt.

Die mit dem 14. Jahrhundert sich häufende Fülle der Erscheinungen, denen Tintelnot sorgfältig nachgeht, bildet in ihrer Gesamtheit, nicht in ihren Einzelschöpfungen, den Kern der Arbeit. Die Fragen, die Tintelnot beantwortet, beziehen sich einerseits auf die Erscheinungsformen dieser vorwiegend bürgerlichen Baukunst: ihre Vorbilder, Anregungen und Weiterwandlungen unter Berücksichtigung der stammlichen Eigenart der Siedlergruppen. Hierbei geht es Tintelnot andererseits darum, die Frage der Anlehnung an Böhmen mit Rücksicht auf die politischen und wirtschaftlichen Bindungen zu beantworten bzw. festzustellen, ob man wirklich von einer „Oberhoheit der Künste“ Böhmens in Schlesien sprechen kann. Und schließlich muß aus der Verbindung einer solchen Oberhoheit der Künste Böhmens, die Tintelnot besonders an den späten Bauten in der Grafschaft Glatz und in Westoberschlesien nachweist, die Schlußfrage gestellt werden, ob die schlesische Baukunst des Mittelalters als eine ausgesprochen späte Stufe der deutschen Bauentwicklung tatsächlich soviel Eigenkraft aufgebracht hat, um Anspruch auf eine stammesmäßige Geschlossenheit ihrer Bauformen erheben zu können, eine Frage, die mit ihrer Bejahung zugleich ihre zusammenfassende Begründung und Definition in den beiden Schlußkapiteln erfährt.

Mit der zusammenhängenden Behandlung der drei Breslauer Großbauten nach 1327 (St. Maria Magdalena, Langhaus und Turmbau des Domes, St. Elisabeth) werden gleichsam die die schlesische Gotik charakterisierenden Elemente fundamentiert. Unter Einbeziehung der Nicolaikirche von Brieg und der Pfarrkirche von Schweidnitz werden die Kennzeichen „nicht mehr zu überbietender schmalbrüstiger Höhenstrebigkeit, schluchtartiger Innenräume und des „amor vacui“ in der Behandlung der Hochschiffwände immer markanter als spezifisch schlesisch herausgearbeitet.

Obwohl die Halle *die* Raumform der deutschen Sondergotik war und die Schlesien benachbarten Kunsträume Böhmen, die Mark und Obersachsen wahre Domänen der Hallenbaukunst waren, hatte sie es schwerer, sich in Schlesien durchzusetzen. Bei der Vertrautheit der Bauten unterscheidet Tintelnot sechs Gruppen des Hallenbaues, um mit der Herausstellung der Eigentümlichkeiten dieser Gruppen den Anteil Schlesiens am deutschen Hallenbau zu klären: den dreiapsidalen Typus, die Kirchen mit Chorumgang, die kurzen Hallen mit angesetztem Chor, die in Hallen umgebauten Basiliken, die zweischiffigen Hallen und die Pseudobasiliken. Für diese Untersuchung wird die Breslauer Sandkirche als der eigentlich schulbildende Ausgangsbau mit Recht bezeichnet, um zugleich an ihm alle Merkmale der schlesischen Eigenart nachzuweisen und damit den Kern einer schlesisch stammesgebundenen Hallenform herauszuschälen.

Der dem Profanbau gewidmete Abschnitt steht völlig im Schatten des Breslauer Rathauses. Die Wehrbauten werden nur kurz gestreift, was zwar im Interesse der Vollständigkeit des Materials zu bedauern ist, aber für die Problemstellung an sich nicht allzu schwer wiegt. Ein Kartogramm der Bautypenverteilung ergänzt abschließend auch dieses Kapitel.

Somit ist Tintelnot in der Lage, zusammenfassend die Charakterisierung der schlesischen Bauform vorzunehmen. Beginnend mit dem Außenbau werden behandelt: die Turmfrage, Verhältnis des Turmes zur Fassade, das Überwiegen der Ein- oder Zweitürmigkeit, die Entwicklung des fensterlosen Backsteingiebels, die Gestaltung der durch die Strebepfeiler rhythmisierten Langhauswände und der vertikal übersteigerten Chorpartien, sowie die beherrschende Bedeutung des Bauvolumens im Stadt- und Landschaftsbild. Für den Innenraum stehen folgende Eigenarten als typisch schlesisch zur Diskussion: Querschifflosigkeit, Gestaltung der Langhauswand im flächigen Obergaden und durch die herausgeschnittenen Arkadenöffnungen, die Pfeilerform des basilikalen und Hallentypus, die stets ein Teil der imaginären Wand bleibt, Einseitigkeit der Längs- und Höhentendenz, mangelnde Raffinesse in den Gewölbekonstruktionen, Nebeneinander von Backstein und Haustein. Abschließend kommt Tintelnot zu dem Ergebnis eines starken Willens zur abstrakten Linearität und zu einfacher stilgerechter Großform sowie zu einer verhaltenen Geistigkeit der schlesischen Form.

Wenn Tintelnot schließlich den Versuch unternimmt, der schlesischen Baukunst des Mittelalters die ihr gebührende Stellung innerhalb der deutschen Kunstlandschaften anzuweisen, so scheint mir einmal die knappe Charakterisierung der Bauformen dieser Kunstlandschaften ein Verdienst, zum anderen gibt Tintelnot klare Antworten auf die Frage, worin die künstlerische Eigenart Schlesiens besteht. Für die Zeit des Werdens stellt er fest, daß unmittelbare Beziehungen zu den Landschaften des Ostraumes fehlen, daß vielmehr fünf Einflußgruppen entscheidend sind: die internationale Ordensbaukunst, der Kolonisationsanteil von Hessen, der westfälische Einfluß, der niedersächsische Raum um Goslar und Brandenburg und die süd- bzw. südwestdeutsche Baukunst. Für die Zeit der Blüte aber wird die schlesische Baukunst charakterisiert durch die Kraft zu schöpferischer Neuformung im Backsteinbau, wobei nun die Beziehungen zu den ostdeutschen Landschaften entscheidend werden. In engsten künstlerischen Wechselbeziehungen zu Schlesien sowohl im Nehmen wie im Geben stehen die Mark und Böhmen-Mähren.

Abschließend ergibt sich zwangsläufig ein Eingehen auf die Auswirkungen der schlesischen Schule auf die Nachbarländer, wobei Polen und Böhmen von größtem Interesse sein würden. Leider wird Polen im Hinblick auf zu erwartende Untersuchungen Dagobert Freys nicht behandelt, umso verdienstvoller sind die erstmalig von Tintelnot aufgezeigten Auswirkungen der schlesischen Gotik auf Böhmen.



Die Aufgabe, die Tintelnot sich eingangs gestellt hat, kann also durchaus als gelöst bezeichnet werden; der sorgfältige Anmerkungs- teil mit den Literaturbelegen erhöht die wissenschaftliche Exaktheit der Arbeit und macht das Werk zu einem guten Abwehrschild gegen die anspruchsvollen Überforderungen der polnischen Wissenschaft, die mittelalterliche Kunst Schlesiens ihres westlichen Ursprungs berauben und ihre Ausformung im stammeseigenen Sinne des deutschen Siedlungsvorganges nicht wahrhaben zu wollen.

Günther Grundmann

WIENER JAHRBUCH FÜR KUNSTGESCHICHTE. Herausgegeben vom Institut für Österreichische Kunstforschung des Bundesdenkmalamtes. Band XIV (XVIII). 4<sup>o</sup> Verlag von Anton Schroll u. Co. in Wien (1950)

Als erste der großen österreichischen Kunstzeitschriften ist das Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte wieder da. Unser Dank gilt gleicherweise dem Herausgeber Dagobert Frey, der mit hohem Verantwortungsgefühl die zerrissenen Fäden neu geknüpft, wie dem Verleger, der mit Wagemut die Verwirklichung des kühnen Unternehmens auf sich genommen hat. Möge der Kreis, an den sich das Jahrbuch wendet, noch groß genug sein, um den hoffnungsvollen Wiederbeginn zu sichern!

Den Auftakt der Abhandlungen bildet ein Vortragsmanuskript Theodor Hetzers aus dem Jahre 1932 über „Francisco Goya und die Krise der Kunst um 1800“. Hetzer versucht, vom Problem des „Bildes“ aus die geschichtliche Stellung Goyas in der Krisis um 1800 zu bestimmen und zugleich an seinem Beispiel die dem Genie im 19. Jh. verbliebenen Möglichkeiten künstlerischen Schaffens zu erörtern. Der Vortrag enthält eine Fülle treffender und schöner Bilddeutungen, die (wie meist bei Hetzer) tief an das Wesen des Künstlerischen rühren, dabei nie den übergreifenden Gedankenzusammenhang aus dem Auge verlieren. Lehrreich wäre es gewesen, Goya nicht nur mit Renaissance und Barock, sondern auch mit dem sog. Sturm und Drang (etwa Füssli) zu vergleichen. Hier würden Gemeinsamkeiten offenbar werden, die noch weiterer Deutung harren.

Die folgenden Abhandlungen betreffen Themen der Baugeschichte. Lisa Schürenberg untersucht, gestützt auf gründliche Denkmälerkenntnis und in gewissenhafter Auseinandersetzung mit der wissenschaftlichen Literatur, an ausgewählten Beispielen den „Mittelalterlichen Kirchenbau als Ausdruck geistiger Strömungen“. Ihr Hauptinteresse gilt den Faktoren des Imperialen und des Asketischen. Der Aufsatz ist ein Beitrag zu den so wichtigen Bedeutungsfragen der Architektur, wie sie seit längerer Zeit gerade die mittelalterliche Kunstgeschichte lebhaft bewegen (Kitschelt, André. Krautheimer, Sedlmayr, Bandmann). Freilich sieht die Verfasserin Form und Bedeutung noch nicht in jenem unlöslichen Gestaltzusammenhang, wie er der neueren Architekturikonographie vorschwebt. Auch ist zu erwägen, ob nicht ein Begriff wie der des „Imperialen“ mit aller Strenge dem römischen (nicht deutschen) Kaisertum

vorbehalten bleiben sollte. Seine Übertragung auf die cluniazensische Bewegung, ja, auf das Papsttum, muß notwendig zu Unschärfen nicht nur des Begrifflichen, sondern gerade der historischen Anschauung führen. — Peter Baldass' Versuch, an Hand von Urkunden und der Inschrift des Grabsteines Hans Stethaimer in Hans Steinmetz oder Meister Hans bzw. Hans von Burghausen umzutaufen, hat bereits durch Manfred Hock in der Zeitschrift für Kunstgeschichte 1951 eine scharfe Zurückweisung erfahren. Man muß abwarten, ob Baldass die gewichtigen Einwände zu entkräften vermag. — Heinrich Gerhard Franz' Abhandlung „Gotik und Barock im Werk des Johann Santini Aichel“ bereichert unsere Kenntnis über Entstehung und Herkunft der böhmischen Barockformen und trägt außerdem zum Verständnis des im Einzelnen schon oft erörterten, im Ganzen aber noch nicht zureichend behandelten Problems des Verhältnisses von Gotik und Barock bei. Auch sie zeigt, wie sehr uns noch die Begriffe zur Erfassung des Ganzen fehlen. Ist es richtig, Aichels Barockgotik als „Historische Architektur“ im Sinne Fischer von Erlachs zu interpretieren? Spielt bei der Wahl der „Gotik“ nicht auch die Bestimmung der Kirchen eine Rolle? Und wenn es richtig ist, daß „eine gotische Tradition seit der Renaissance in Italien nicht mehr bestand“ (106), so darf doch die theoretische und praktische Auseinandersetzung der Italiener mit der Gotik nicht völlig übersehen werden, der die Aufsätze von Erwin Panofsky, „Das erste Blatt aus dem Libro Giorgio Vasaris“ (Städel-Jahrbuch VI) und von Ackermann „Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan“ (Art Bulletin 1949) gewidmet sind. — Eva Kraft bereichert mit ihrer Abhandlung über „Wolfgang Hagenauer und eine Gruppe nordosttirolischer Kirchenräume“ unsere Anschauung von den Raumtypen des deutschen Spätbarock.

Auf die Abhandlungen zur Architekturgeschichte folgen zwei Aufsätze über neuere Kunst. Dagobert Frey untersucht die „Bildkomposition bei Joseph Anton Koch und ihre Beziehung zur Dichtung“, Fritz Novotny behandelt „Cézanne als Zeichner“. Bei der immer noch herrschenden Unsicherheit der geschichtlichen Einordnung Kochs ist Freys entschiedene Betonung des klassizistischen Grundcharakters der Kochschen Kunst von besonderem Wert. Sobald man (was freilich noch klarer herausgearbeitet werden müßte als es auf S. 219 und 224 geschehen ist) den reifen Klassizismus als Erbe des Sturm und Drang und Parallele zur Klassik unserer Dichtung gegen den frühen akademischen Klassizismus absetzt, kann an Kochs Zugehörigkeit zu diesem reifen Klassizismus kein Zweifel möglich sein. Die Verwandtschaft der Gestaltungsprinzipien, die Frey zwischen Koch und Schiller findet, ist sehr überzeugend. — Novotny untersucht die Rolle der Zeichnung für das Gesamtwerk Cézannes, die Frage seines Verhaltens zur Linie (Minderung ihres Wirkungswertes als Ausdrucksträger perspektivischer Spannungen und als Umriss organischer Gebilde) und — in Fortsetzung seines Buches über „Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive“ — Fragen von Cézannes Raumgestaltung. Es gelingt ihm, klarzumachen, daß eine Deutung des Malers Cézanne ohne Einsicht in die besondere Eigentümlich-



keit des Cézannschen Liniengebrauches unzulänglich bleiben muß. Die Berücksichtigung von Hetzers Aufsatz „Vom Plastischen in der Malerei“ (in der Pinder-Festschrift) hätte das geschichtliche Verständnis noch vertiefen können.

Der letzte Aufsatz von Erich Zöllner erörtert „Möglichkeiten und Grenzen der Zusammenarbeit zwischen Kunstgeschichte und Siedlungsgeschichte“.

Herbert von Einem

## DAS ROKOKO-PROBLEM

*Zu der im Februar-Heft erschienenen Zuschrift an die Redaktion von Fiske Kimball übersendet Prof. Boeck die nachfolgende Entgegnung.*

Dr. Fiske Kimball hat eine Rezension meiner Joseph Anton Feuchtmayer-Monographie (The Art Bulletin, Dezember 1951), die leider nur im Auszug von der „Kunstchronik“ wiedergegeben werden konnte, für geeignet gehalten, um auf meine Erörterungen zum Rokoko-Problem auf dem 3. deutschen Kunsthistorikertag in Berlin implicite zu entgegnen. Es ist bedauerlich, daß durch die nicht adäquate Form eine Gesprächsbasis für die Kernfrage „Rokoko — französische Dekorationsform oder europäische Stilepoche?“ nicht zu gewinnen ist. Vielmehr wiederholt Kimball nur seine bekannten Thesen und verübelt es mir, daß ich Feuchtmayer — für K. ein „provinzieller Künstler“ — nicht auf französische Vorlagen bezogen habe. Es wird zwar an einer Stelle gesagt, daß Feuchtmayer figurale Stuckplastik mit einer vor wie nach ihm in Deutschland unerreichten Meisterschaft gebildet habe, im übrigen müßte der unvoreingenommene Leser jedoch glauben, daß es sich in erster Linie um einen Ornamentkünstler handele, der vorwiegend nach im Stich verbreiteten französischen Vorbildern arbeitete. K., dem es in seinem eigenen Werke um die schöpferischen Kräfte geht, sieht an Feuchtmayer nur Abgeleitetes bis zu dem Grade, daß er noch ganz elementare Ornamentmotive aus bestimmten fremden Quellen herleiten zu müssen glaubt. So wird man kaum Nachsicht dafür zu erbitten haben, daß eine 1946 (wie sich aus dem Vorwort ergibt) in Deutschland abgeschlossene Arbeit manche Möglichkeiten insbesondere durch die Benutzung ausländischer Literatur entbehren mußte; auch „The Creation of the Rococo“ wurde mir erst nach Erscheinen des „Feuchtmayer“ zugänglich, sonst würde ich das Buch zweifellos hier und da haben zitieren können. Wie wenig sich andererseits K. in die Welt Feuchtmayers vertieft hat, lassen einzelne unrichtige Angaben erkennen, wie daß Feuchtmayer noch in Österreich (als Knabe unter 10 Jahren) bei Carlone gelernt habe, oder daß er bis 1729 am Weingartner Chorgestühl gearbeitet habe, oder der Hinweis auf Bruchsal, wo offenbar eine Verwechslung mit dem Namensvetter Johann Michael vorliegt. Die von K. angegriffene Rezension seines Buches durch Germain Bazin trifft die Situation des Rokoko in Deutschland in der Tat viel besser, und selbst für die gewagt erscheinende Behauptung *«L'étude des églises d'Autriche, de Souabe et de*

Bavière montre que le rococo s'y développe entre 1715 et 1730» lassen sich Beweisstücke beibringen, wenn man unter „Rokoko“ nicht nur Dekorationsmotive, sondern eine in tieferen Schichten verwurzelte Formstruktur versteht. Im übrigen ist entgegen Kimballs theoretischen Vorstellungen die selbständige künstlerische Bedeutung des deutschen Rokoko und J. A. Feuchtmayers als eines seiner begnadeten Meister für den europäischen Betrachter eine solche Selbstverständlichkeit geworden, daß es Eulen nach Athen tragen hieße, wollte man die irrige Auffassung ausführlicher widerlegen.

Wilhelm Boeck

## BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

(Besprechung vorbehalten)

(vgl. auch Januar-Heft 1952, S. 25/6)

Günter Bandmann: *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*. 8°, 274 S. 16 Tf. Gebr. Mann, Berlin 1951, DM 26.—.

Walter Buchowiecki: *Die gotischen Kirchen Österreichs*. 8° 490 S. 183 Abb., 73 Tf. Franz Deuticke, Wien 1952, DM 55.—.

Emilio Cecchi: *Florentiner Plastik des Quattrocento*. 8° 108 S., 64 Abb. Atlantis, Zürich 1951, DM 9.60.

Eduard Flechsig: *Martin Schongauer*. 8° 410 S., 41 Tf. P. H. Heitz, Strasbourg 1951, Frs. 1200.—.

(Die erste Auflage des Werkes erschien 1946 bei Edition Sopal, Strasbourg und wurde in der Kunstchronik II, 1949, S. 190 ff. besprochen. In der 2. Auflage fehlen Flechsigs Vorwort und die ausführlichen und nützlichen Inhaltsangaben.)

Beatrice Gilman Proske: *Castilian Sculpture. Gothic to Renaissance*. 525 S., 328 Abb. The Hispanic Society of America, New York 1951.

Albrecht Kippenberger: *Der künstlerische Eisenguß*. 8° 88 S., 65 Abb. N. G. Elwert, Marburg 1952.

Emil Lacroix: *Die Denkmalpflege in Nordbaden*. Tätigkeitsbericht des Landesdenkmalamtes Karlsruhe für die Jahre 1945—1950. Sonderdruck aus „Badische Heimat“ 31. Jahrgang, 1951, Heft 1.

Jean Purayer: *Les Fonts Baptismaux de l'Église Saint Barthélemy de Liège*. 34 S., 10 Tf. Desclez de Brouwer, (Brügge) 1951.

Diana Stanlay: *Anatomy for Artists*. 8° 108 S., 58 Abb. Faber & Faber London 1951.

Rolf Stenersen: *Edvard Munch*. 174 S., 8 Tafelbeilagen (2 farbig). Neuer Verlag Stockholm-München-Zürich 1950.

Hugo Wagner: *Andrea del Sarto*. Seine Stellung zu Renaissance und Manierismus. 8° 85 S. P. H. Heitz, Strasbourg 1951, Frs. 150.—.



# ITALIENISCHE AUSSTELLUNGEN 1950—1951

(Zusammengestellt von Claudia Refice)

## ASSISI

Mostra nazionale d'arte sacra. Katalog (Vorwort von C. Costantini) 84 S. mit Abb. Assisi 1951.

## BELLUNO

Mostra d'arte antica. Dipinti della provincia di Belluno dal XIV al XVI secolo. Katalog (von F. Valcanover) 40 S., 32 Tf. Belluno 1950: Germano Sommavilla.

Mostra dei Vecellio. Katalog (von F. Valcanover) 118 S., mit Abb. Belluno 1951: Germano Sommavilla.

## BERGAMO

Mostra internazionale del disegno moderno. Katalog (Einleitung von L. Venturi; Vorwort von C. Baroni) 22 S., 86 Tf. Bergamo 1950: Istituto d'arti grafiche.

I Mostra provinciale di pittura e scultura. Katalog 30 S., 10 Tf. Bergamo 1950.

## BOLOGNA

Mostra nazionale della pittura e della scultura futurista. Palazzo del Podestà. Katalog 20 S., 40 Tf. Bologna 1951.

## CAGLIARI

Mostra provinciale di Guido Cavalli. Gabinetto delle stampe Marongin. Katalog 4 S. mit Abb. Cagliari 1950: Permis.

Mostra di pittura astratta italiana. Katalog 4 S. mit Abb. Cagliari 1950.

## CORTINA D'AMPEZZO

I Mostra di architettura alpina (La casa di abitazione nelle Alpi italiane). Katalog (Einführung von M. Cereghini) 12 S. mit Abb. Cortina d'Ampezzo 1951: Circolo Artistico.

Mostra nazionale Premio Parigi 1951. Katalog (Vorwort von Pallucchini) 258 S., 101 Tf. Pisa-Roma 1951: Vallerini.

## FERRARA

Mostra di Filippo De Pisis. Castello Estense. Katalog (von G. Raimondi) 70 S., 102 Tf. Ferrara 1951.

## FLORENZ

II Mostra nazionale Premio del fiorino. Katalog 16 S., 12 Tf. Firenze 1951.

Mostra di disegni d'arte decorativa. Katalog (von L. Marcucci) 32 S., 8 Tf. Firenze 1951: Del Turco.

Mostra del Canova. Galleria d'arte „La Strozziina“. Katalog (Vorwort von E. Bassi) 10 S., 6 Tf. Firenze 1951.

## FORLÌ

I Biennale romagnola d'arte contemporanea. Palazzo Comunale. Katalog 34 S., 30 Tf. Forlì 1950.

## GENUA

VI Mostra regionale d'arte. Sindacato nazionale pittori e scultori. Katalog 12 S., 20 Tf. Genova 1951: Galleria Rotta.

Mostra nazionale di arti figurative e antologia del disegno italiano 1900—1950. (Aufsatz von A. Alberti; Genova Nr. 12, S. 40).

Mostra delle argenterie genovesi. Katalog (von G. Morazzoni). Genova 1951. (Aufsatz von Attilio Podestà: Emporium 1950, S. 211—220).

I Biennale del mare. Palazzo dell'Academia. Katalog (Einführung von M. Penelope) 84 S., 40 Tf. Genova 1951.

## LA SPEZIA

Mostra del III premio nazionale di pittura. Premio Golfo della Spezia. Katalog 40 S., 34 Tf. La Spezia 1951.

## MAILAND

II Mostra nazionale selettiva dell'artigianato artistico. Katalog 84 S. mit Abb. Milano 1950: Centro Naz. Artigianato Alta Italia.

Mostra dei quadri di Emilio Sommariva. Galleria Ronzini. Katalog 18 S., 13 Tf. Milano 1950: Allegretti.

Mostra di Arturo Tosi. Galleria d'Arte Moderna. Katalog (Vorwort von M. Valsecchi) 12 S., 10 Tf. Milano 1951.

VII Mostra italiana d'arte sacra per la casa cristiana. Angelicum dei Frati Minori. Katalog (Einleitung von P. Gazzola) 92 S., 65 Tf. Milano 1951: Angelicum.

Mostra della sedia italiana nei secoli alla IX Triennale di Milano. Katalog (von A. Pica) 482 S., 141 Tf. Milano 1951.

Mostra del Caravaggio e dei Caravaggeschi. Katalog (Einleitung von Roberto Longhi) 126 S., 131 Tf. Milano 1951: Sansoni.

## MONZA

Mostra nazionale di pittura. Premio „Città di Monza“. Katalog (Einführung von G. Nicodemi) 64 S., 33 Tf. Monza 1951.

## NEAPEL

Mostra di sculture lignee nella Campania. Katalog (von F. Bologna und R. Causa) 192 S., 10 Tf. Napoli 1950.

## NOVARA

II Biennale nazionale d'arte sacra. Katalog 132 S., 40 Tf. Novara 1951: Riva.

## PARMA

Mostra nazionale di scenografia Verdiana. Ridotto del Teatro Regio. Katalog (Vorwort von G. Bottari) 68 S., 20 Tf. Parma 1951.

Mostra d'arte contemporanea. Sindacato artisti di Parma. Katalog (Einleitung von A. O. Quintavalle) 22 S., 31 Tf. Parma 1950.

Mostra parmense d'arte contemporanea. Premio Suzzara. Katalog (Einleitung von A. O. Quintavalle) 60 S., 32 Tf. Parma 1950.

## PERUGIA

Mostra d'arte del Sindacato Provinciale degli artisti. Katalog 18 S. Perugia 1950.

Mostra della pittura dell' 800 a Parigi. Accademia dei Fildoni. Katalog (Einführung von G. A. Luparelli) 40 S., 16 Tf. Perugia 1951: Grafica Editrice.

## ROM

Mostra d'arte moderna della Sardegna. Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Katalog 17 S., 27 Tf. Roma 1950: Edizioni Del Gremio.

Mostra regionale degli artisti marchigiani. Galleria Ass. Art. Intern. Pittura. Scultura. Bianco. Nero. Katalog 18 S. Roma 1950.

IV Mostra annuale dell'Art Club di Roma alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Katalog 8 S. Roma 1950.

Mostra dei bronzetti nuragici e della civiltà paleosarda. La Sardegna nuragica. Katalog (von M. Palottino) 62 S. Roma 1950.

Mostra di Félicien Rops, allestita della Calco-grafia Nazionale. Dezember 1950. Katalog (Einleitung von L. Leboer) 16 S., 3 Tf. Roma 1950: Calco-grafia Nazionale.

Mostra di Mensù Desiderio. Galleria dell'Obelisco. Katalog (von G. Urbani) 18 S., 15 Tf. Roma 1950. De Lucca.

Mostra di legni originali di P. Gauguin. Katalog (Einführung von U. Apollonio) 10 S. mit Abb. Roma 1950: Galleria dell'Obelisco.

Mostra di Rolando Monti. Katalog (von G. Caproni) 12 S. mit Abb. Roma 1951: Studio d'arte Palma.

Mostra di incisioni e disegni di Rembrandt. Katalog (von I. Q. Regteren Altena) 40 S., 8 Tf. Roma 1951: Colombo.

Mostra di Omiccioli. Katalog (Einleitung von F. D'Arrigo) 12 S. mit Abb. Roma 1950: Studio d'arte Palma.

Mostra del pittore Franco Villoresi. Katalog (Einleitung von M. Mafai) 8 S. mit Abb. Roma 1950: Chiurazzi.

Mostra di Robert Cook. Katalog (Einleitung von P. Fazzini) 6 S. mit Abb. Roma 1950: Chiurazzi.

Mostra di Massimo D'Azeglio. Palazzo Rospigliosi. Katalog (Vorwort von A. M. Ghisalberti) 38 S., 13 Tf. Roma 1951: „Impronta“.

Mostra di Fausto Pirandello alla Fondazione Premi Roma per le arti. Palazzo Barberini. Katalog (Einleitung von F. Bellonzi) 12 S., 10 Tf. Roma 1951.

Mostra Premio Roma 1951 per la pittura. Palazzo Barberini. Katalog 80 S., 132 Tf. Roma 1951: Fondazione Premi Roma per le arti.

Mostra di ritratti di Papi. Palazzetto Venetia. Katalog (Einleitung von Principe Chigi della Rovere Albani) 24 S. Roma 1951.

Mostra di Mario Mafai. Katalog (Einleitung von G. C. Argan) 10 S. mit Abb. Roma 1951: Studio d'arte Palma.

Mostra di Domenico Purificato. Katalog (Einleitung von L. De Libero) 10 S. mit Abb. Roma 1951: Studio d'arte Palma.

Mostra di Corrado Cagli. Katalog 8 S. mit Abb. Roma 1951: Galleria S. Marco.

Mostra di De Nittis. Katalog (Einleitung von M. d'Orsi) 12 S. mit Abb. Roma 1951: Galleria d'arte Attanasio.

Mostra di Giuseppe Viviani. Katalog (Einleitung von L. De Libero) 8 S. mit Abb. Roma 1951.

Mostra di scenografia di Adolphe Appia, organizzata dal Centro di ricerche teatrali, con la collaborazione della legazione di Svizzera a Roma e della Société Suisse de Théâtre, ordinata dallo scenografo U. Blätter. Katalog (Einleitung von G. Bellonci) 12 S., 10 Tf. Roma 1951.

Mostra di orologi del XVIII e XIX secolo. Katalog (Einleitung von R. Attanasio) 20 S. mit Abb. Roma 1951: Galleria d'arte Attanasio.

Mostra di Riccardo Francalancia. Katalog (Einleitung von A. Baldini und L. Bigiaretti) 12 S. mit Abb. Roma 1951: Studio d'arte Palma.

Mostra di otto scultori svizzeri contemporanei. Katalog (Einleitung von C. Simonet) 20 S., 8 Tf. Roma 1951: Istituto Svizzero.

Mostra dei Fiamminghi e l'Italia. Pittori italiani e fiamminghi del XV al XVII secolo. Palazzo Barberini. Katalog (Vorwort von P. Fierens) 76 S., 100 Tf. Venezia 1951: Arte veneta.

## TRIENT

Mostra di Bartolomeo Bezzi. Castello del Buon Consiglio. Katalog (Einleitung von G. B. Emert) 20 S., 25 Tf. Trento 1951: Tip. Edit. Mutilati e invalidi.

III Mostra regionale d'arte. Katalog 10 S., 16 Tf. Trento 1951.

## TRIESTE

Mostra storica dei pittori istriani. Katalog (Vorwort von D. Gioseffi) 36 S., 36 Tf. Trieste 1950: „Smolars“.



Mostra d'arte decorativa moderna. Galleria d'arte „Trieste“. Katalog 16 S., 20 Tf. Trieste 1951.

## TURIN

Mostra della moda in cinque secoli di pittura. 200 opere di maestri di ogni paese dal 400 all'800. Katalog (Einleitung von B. Berenson und A. M. Brizio) 120 S., 136 Abb. Torino 1951.

Mostra dei pittori di oggi: Francia — Italia. Palazzo delle arti. Katalog (Einführung von R. Cagniat) 12 S. mit Abb. Torino 1951: T. E. C. A.

## VENEDIG

Mostra dell'Accademia di Venezia. Katalog (von E. Bassi), Venezia 1951.

Mostra d'arte del Sindacato regionale artisti pittori e scultori. Opera Bevilacqua — La Masa. Katalog 20 S., 24 Tf. Venezia 1950.

Mostra del Tiepolo. Katalog (von G. Lorenzetti) 218 S. mit Abb. Venezia 1951: Alfieri.

## VERONA

I Biennale nazionale d'arte. Palazzo della Guardia. Katalog 54 S., 37 Tf. Verona 1951.

# AUSSTELLUNGSKALENDER

*Der nachstehende Kalender verzeichnet auch Ausstellungen, die voraussichtlich im Sommer und Herbst 1952 von den größeren deutschen Galerien veranstaltet werden. Die Angaben beruhen auf Mitteilungen der Aussteller; soweit die Termine noch nicht festliegen, werden sie in den folgenden Heften der „Kunstchronik“ nachgetragen.*

AACHEN Suermondt-Museum. 4. 5. bis 24. 5. 1952: Peter Hodiament, Herbert Kaufmann und Hans Beyermann; im graph. Kabinett neue Zeichnungen und Aquarelle von Hubert Werden. 25. 5.—8. 6. 1952: Christliche Kunst aus fernen Ländern (anlässlich der Tagung des päpstlichen Missionswerkes). 10. 6.—2. 7. 1952: Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen von Willi Küpper (Düsseldorf); im Graph. Kabinett Variationen über ein Thema (Näherin) von Peter Herkenrath (Köln).

AUGSBURG Maximilianmuseum. Bis 4. 5. 1952: Willy Preetorius (Bad Kreuth) — Graphik und Aquarelle. Mai 1952: Eberhard Luttner (München) — Moderne Plastik. Juni 1952: Anton Escher (Augsburg) — Malerei. Juli bis August 1952: Kunstschule Augsburg — Malerei und Graphik von der Italienfahrt 1951. September 1952: Hans Jakob Mann (Holzhausen) — Malerei.

Schaezler-Haus. Mai bis Juni 1952: Augsburger und Münchner Goldschmiedekunst des 18. Jahrhunderts. September 1952: „Welt des Puppenspiels“ (Puppentheatersammlung der Stadt München). Oktober 1952: Theo Malléner (Schwabmünchen) — Plastik, Malerei und Graphik.

BADEN-BADEN Kunsthalle. Sommer 1952: Ausstellung zeitgenössischer Kunst 1952 (Malerei — Graphik — Plastik — Kunsthandwerk).

Badisches Historisches Museum. (Neues Schloß.) Ab April 1952: Ausstellung zur Geschichte des Oberrhein-Raumes.

BERLIN Museum Dahlem. Mai 1952: Niederländische Malerei von van Eyck bis Rubens und Rembrandt; Handzeichnungen von Rembrandt.

August 1952: Alte kirchliche Kunst; Malerei und Plastik des 13. bis 17. Jahrhunderts; Der Welfenschatz und anderes mittelalterliches Kirchengerät (anlässlich des Katholikentages). September 1952: Französische Malerei bis 1900; Nofretete und andere Werke der Amarna-Kunst (während der Berliner Festwochen).

Kunstamt Charlottenburg. Sommer 1952: Gedenkausstellung Theo von Brockhusen — Gemälde; Walter Wallenstein — Neue Graphik.

Galerie Wasmuth. 7. 5.—4. 6. 1952: Arthur Degner — Oelgemälde. 5. 6.—5. 7. 1952: Franz Duttmann — Oelgemälde.

BIELEFELD Städt. Museum. 11. 5. bis 8. 6. 1952: Porzellan des 18. und 19. Jahrhunderts. 20. 8.—20. 9. 1952: Deutsche Volkstrachten.

Städtisches Kunsthaus. 15. 6.—13. 7. 1952: Gemälde, Aquarelle, Graphik von Friedrich Vordemberge (Köln); Neuerwerbungen aus den letzten Jahren. 20. 7.—17. 8. 1952: Gemälde von Gabriele Münter. 28. 9.—26. 10. 1952: Gemälde und Zeichnungen von Herbert Ebersbach (Bielefeld); Spielkarten aus 4 Jahrhunderten. 2. 10. bis 30. 11. 1952: Gemälde, Zeichnungen, graphische Arbeiten von Robert Sterl (1867—1932). 7. 12. 1952 bis 4. 1. 1953: „Schwarz-Weiß“ (Moderne Graphik); Westfälische Bildhauer.

BRAUNSCHWEIG Galerie Otto Ralfs. Bis 25. 5. 1952: Oskar Kokoschka — Aquarelle, Zeichnungen, Graphik.

BREMEN Kunsthalle. Bis 18. 5. 1952: „Das Bild im Buch“ (Illustrationen und illustrierte Bücher aus 5 Jahrhunderten). 4. 5.—4. 6. 1952: Karl Schmidt-Rottluff. 4. 5.—8. 6. 1952: Joseph Hegenbarth (Dresden) — Das graphische Werk. September bis Oktober 1952: Max - Slevogt-

Gedächtnis-Ausstellung. November bis Dezember 1952: Meistergraphik von Schongauer bis Kokoschka (Die Entwicklung der deutschen Druckgraphik von den Anfängen bis zur Gegenwart).

Focke-Museum. Ab 6. 4. 1952: „Bremens Stadtbild im Wandel der Jahrhunderte“ (Kupferstiche, Radierungen, Aquarelle usw. bremischer Stadtsichten).

SCHLOSS CAPPENBERG Juli bis Oktober 1952: Meisterwerke niederländischer Malerei aus der Alten Pinakothek zu München.

COBURG Kunstverein. Bis 18. 5. 1952: Französische Plakatkunst.

DARMSTADT Hessisches Landesmuseum. 23. 5.—30. 6. 1952: Nordostdeutsche Künstlervereinigung; Arbeiten der Grundklasse der Erbacher Elfenbein-Fachschule (Holschuh). 5. 7.—10. 8. 1952: Franz Masereel. September bis Oktober 1952: Wilhelm Busch.

Sammlung Karl Ströher. Bis 24. 5. 1952: Holländische Avantgardisten — farbige Blätter von Willy Boers, Eugene Brands, Ger Gerritz, Anton Rooskens (Amsterdam).

DORTMUND Museum am Ostwall. 17. 5.—15. 6. 1952: Altes und neues Hausgerät.

DÜREN Leopold-Hoesch-Museum. Bis 18. 5. 1952: Farbige Graphik vom Jugendstil bis zur Gegenwart; Arbeiten von Ernst Neumann (Düren).

DÜSSELDORF Galerie Alex Vömel. 1.—31. 5. 1952: René Sintenis — Bronzen und Radierungen.

ERLANGEN Gemäldesammlung in der Orangerie. Bis 19. 5. 1952: „Kunst aus dem Ursprung“.

ESSEN Museum Volkswang. 2. 7.—30. 9. 1952: Der Essener Münsterschatz.

FLensburg Städt. Museum. Sommer 1952: Käthe Kollwitz; A. Paul Webers Gesamt-schaffen; Finnische Kunst der Gegenwart.

FRANKFURT a. M. Kunstverein. 4. bis 25. 5. 1952: Werke von Hans Brasch (Stuttgart), Joseph Hegenbarth (Dresden), Emil Hub (Frankfurt), Alfred Kiehl (Frankfurt), Maximilian Klewer (Bad Soden i. T.). In der Paulskirche vom 18. 5.—8. 6. 1952: „Olympia in der deutschen Kunst der Gegenwart“ (Ausstellung zur XV. Olympiade).

Freiburg i. Br. Augustiner-Museum. Bis 15. 11. 1952: „Kunst am Oberrhein“ (Plastik, Malerei, Glasmalerei und Kunstgewerbe vom Mittelalter bis zur Barockzeit); Goldschmiedearbeiten des Freiburger Münsterschatzes). Bis Anfang Juli 1952: Ostasiatische Kunst. Juli bis Anfang Oktober 1952: Südbadische Volkskunde.

GÖTTINGEN Städt. Museum. Juni bis Juli 1952: Die Landschaft zwischen Harz und Solling (Südhanover) in Stichen und Bildern.

Kunstsammlungen der Universität. Ab Mai 1952: Skizzenbücher, Handzeichnungen, Porträts von Carl Oesterley. Mitte Juni bis Ende Juli 1952: Illustrierte Volksbücher des Mittelalters.

HAGEN Städt. Karl-Ernst-Osthaus-Museum. Bis 8. 6. 1952: Westdeutscher Künstlerbund. 15. 6.—25. 7. 1952: Johanna Schütz-Wolff — Wandteppiche und Holzschnitte; Neuerwerbungen des Museums. 25. 8.—1. 10. 1952: Alte und neue Bildtapeten.

HAMBURG Kunsthalle. 6. 5.—8. 6. 1952: „Die Industrie als Kunstmäzen“ (Kulturkreis im Bundesverband der deutschen Industrie). Mitte Mai bis Mitte August 1952: Hamburger Malerei des 19. Jahrhunderts (Oldach, Janssen, Milde). 24. 5.—21. 6. 1952: „Architektur und Leben“ (BDA Hamburg). Ende Oktober bis Anfang Dezember 1952: (voraussichtlich) „Von Poussin bis Ingres“ — Meisterwerke der französischen Malerei aus französischem Galeriebesitz.

Museum für Kunst und Gewerbe. 22. 6.—22. 7. 1952: Neues Hausgerät in USA. Sommer 1952: Ewald Mataré — Plastik, Keramik, Graphik; Schiffseinrichtungen (Deutscher Werkbund, Gruppe Nordwest). Ab Mitte Oktober 1952: Das schweizerische Bühnenbild von Appia bis heute; Ostasiatische Kunst aus privatem Besitz.

Museum für Völkerkunde und Vorgeschichte. 5.—28. 5. 1952: Prof. Karl May (Teheran) — Kollektivausstellung von Studien und Tierbildern aus Persien. 31. 5.—14. 6. 1952: Bilder anthroposophischer Maler.

Kunstverein. 14. 6.—13. 7. 1952: Pablo Picasso — Das graphische Werk. 23. 8.—21. 9. 1952: Max Slevogt. Sommer 1952: (voraussichtlich) Paula Becker-Mederson; Hamburger Kunstaussstellung 1952.

Galerie Dr. Ernst Hauswedell. Bis 12. 5. 1952: Das graphische Werk von Georges Braque.

HAMELN Der Kunstkreis. Mai 1952: Neuzeitliche Tapeten (Wettbewerbsergebnisse des Jahres 1951). Juni 1952: Kunst und Sport (Ausstellung von Plastiken und Bildwerken vor ihrer Übersendung nach Helsinki anläßlich der olympischen Spiele). August 1952: Gruppe „neue schwalm“. September 1952: Kirchliche Kunst der Gegenwart. Oktober 1952: Die Karikatur der Gegenwart. November 1952: Künstlerelbstbildnisse der Gegenwart (Malerei und Plastik).

HANNOVER Niedersächsisches Landesmuseum. 18. 5.—10. 8. 1952: Max Slevogt — Gemälde, Graphik.

Kestner-Gesellschaft. 20. 5.—22. 6. 1952: Paul Klee. Juli 1952: Der christliche Inhalt in der neuen Kunst.

HEIDELBERG Kurpfälzisches Museum. Ende Mai bis Ende Oktober 1952: Gedächtnisausstellung zum 300. Geburtsjubiläum der Lise Lotte von der Pfalz, Herzogin von Orléans. September 1952: Gemälde von George August Wallis.



Kunstverein. 3. 5.—8. 6. 1952: Kollektivausstellung Rudi Baerwind (Mannheim) — Gemälde von 1946—1952.

KARLSRUHE Staatl. Kunsthalle. 3. 5. bis 2. 6. 1952: Amerikanische Volkskunst (180 Aquarelle nach Werken amerikanischer Volkskunst aus der Sammlung des American Index of Design in der National Gallery zu Washington).

KASSEL Hessisches Landesmuseum. 8. 6.—17. 8. 1952: Kinderzeichnungen aus hessischen Schulen. 3.—6. 10. 1952: Instrumenten-Ausstellung aus Anlaß der Kasseler Musiktage. 18. 10.—30. 11. 1952: 175 Jahre Kasseler Maler- und Werkakademie.

KIEL Kunsthalle. 4. 5.—8. 6. 1952: Oskar Dalvit (Zürich) — Gemälde, Zeichnungen, Graphik. 22. 6.—27. 7. 1952: Emil Nolde (anläßlich seines 85. Geburtstages). 10. 8.—14. 9. 1952: Ausstellung aus Museumsbeständen. 21. 9.—12. 10. 1952: Niko Wöhlk. 19. 10.—23. 11. 1952: Gerhard Marks. 30. 11.—28. 12. 1952: Künstlerbund Schleswig-Holstein.

KÖLN Kunstverein. Mai 1952: Kollektivausstellung Alexander Camaro (Berlin). Juni 1952: Kollektivausstellung Heinrich Davringhausen (Sanary s. m.) und Fritz Fleer (Hamburg). Juli 1952: Gedächtnisausstellung H. Hoerle und F. W. Seiwert. August 1952: Kollektivausstellung Anton Raederscheidt (Köln). September 1952: Rheinische Sezession.

KONSTANZ Wesenberggalerie. Mai bis Oktober 1952: Handzeichnungen des 19. Jahrhunderts aus dem Besitz der Stadt Konstanz; Plastiken von Christoph Daniel Schenk (†1691); Handzeichnungen von Joseph Anton Feuchtmayer.

KREFELD Kaiser-Wilhelm-Museum. 25. 5.—22. 6. 1952: Münchner Maler und Bildhauer. Juli 1952: Alexander Camaro (Berlin) — Gemälde und Graphiken. September 1952: Kunst des Niederrheins 1952 (Textilien, Keramik, Goldschmiedekunst, Graphik, Plastik, Glasmalerei und Malerei). Oktober 1952: Heinrich Campendonk. November 1952: Hans Kuhn (Berlin) — Gemälde und Aquarelle. Dezember 1952: Bild und Borte (Gemeinschaftsausstellung des Kaiser-Wilhelm-Museums und der Gewerbesammlung Krefeld).

LINDAU Städt. Museum. Sommer 1952: „Kunst unserer Zeit“; Fotoausstellung von Motiven aus dem Bodenseeraum; Aquarelle von Prof. v. Pechstein; Wanderausstellung „Die deutsche Pressezeichnung 1951“; „Das schöne Frauenbild“; „Bayerisches Kunstgewerbe“.

LÜBECK Sankt Annen-Museum. Juli bis August 1952: 100 Jahre Ostseebad Travemünde.

Overbeck-Gesellschaft. Mai 1952: Neue finnische Kunst (veranstaltet von der finnischen Kunstakademie). Juni 1952: Käthe Kollwitz. Juli 1952: Moderne chinesische Malerei. August 1952: Will Sohl — Gemälde, Aquarelle, Graphik. September 1952: Nordostdeutsche Künstler (mit

Gedächtnisausstellung für Lovis Corinth, Käthe Kollwitz und Joachim Karsch).

Behnhausgarten. Mai 1952: Griffelkunst-Vereinigung Hamburg-Langenhorn.

MAINZ Haus am Dom. Ende Mai bis Mitte September 1952: Hauptwerke aus Altertumsmuseum und Gemädegalerie.

Dom- und Diözesanmuseum. 1.—24. 8. 1952: Dritte Ausstellung für moderne christliche Kunst am Mittelrhein in Mainz.

MANNHEIM Städt. Kunsthalle und Galerie Rudolf Probst. Bis 21. 5. 1952; Emil Nolde — Gemälde, Aquarelle, Graphiken.

Städt. Museum (im Zeughaus). Ab 3. 5. 1952: „Mannheim — Das Stadtbild im Wandel der Geschichte“. Spätherbst 1952: Paul Eggell — Ausstellung (anläßlich seines 200. Todestages); Sonderausstellung aus den Beständen der völkerekundlichen Sammlungen.

MARBURG/LAHN Universitäts-Museum. 3.—30. 5. 1952: Die Eiszeiten, besonders in Nordhessen. Sommer und Herbst 1952: Wandgemälde aus hessischen Kirchen (in über den Originalen gefertigten Pausen); Gedächtnisausstellung Paul Baum (anläßlich seines 20. Todestages); Gedächtnisausstellung Carl Leyhausen (Kassel).

MÜNCHEN Bayer. Staatsgemäldesammlungen. Mai bis September 1952: Französische Malerei des 19. Jahrhunderts; Neuerwerbungen (Brücke und Blauer Reiter). 16. 5.—22. 6. 1952: Gebäude Arcisstr. 10: Gabriele Münter und Pfeiffer-Wabenpfehl.

Staatl. Graphische Sammlung. Sommer und Herbst 1952: Das graphische Werk Picassos; Käthe Kollwitz — Zeichnungen und Druckgraphik.

Bayer. Nationalmuseum. Bis 29. 7. 1952: „Münchner Vorzeit“ (Vor- und frühgeschichtliche Sammlung). Mitte Juli bis Anfang Oktober 1952: Augsburger und Münchner Goldschmiedekunst des 18. Jahrhunderts.

Prinz-Carl-Palais. Juni/Juli 1952: Plan und Bauwerk (Architekturentwürfe aus 5 Jahrhunderten), veranstaltet von der Bayer. Akademie der Schönen Künste und dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München.

Städt. Galerie. Ab 3. 5. 1952: Donau-Wald-Gruppe.

Amerika-Haus. Ab 5. 5. 1952: Kunst des Kindes.

Galerie Karin Hielscher. Bis Ende Mai 1952: „Ascher — Squares and Panels“ (Seidentücher und Wandbehänge nach Entwürfen von Matisse, Moore, Déraïn u. a.); Zeitgenössische französische Graphik.

Kunsthandlung Theodor Heller. Mai 1952: Rudolf Kügler — Zeichnungen, Aquarelle, Radierungen.

MÜNCHEN-GLADBACH Städt. Museum. Mai 1952: Graphik von Joseph Hegenbarth.



MUNSTER (Westf.) Westfälisches Landesmuseum. Juli bis September 1952: Westfälische Altäre der Spätgotik. Oktober bis Dezember 1952: Große Westfälische Kunstaussstellung.

OSNABRÜCK Städt. Museum. Bis 2. 6. 1952: Niederländische Malerei und Graphik des 16. und 17. Jahrhunderts aus dem Osnabrücker Land. Ende Juni bis Ende Juli 1952: Deutsche Graphik. August 1952: Familienporträts aus Kirchen, Klöstern und Wasserburgen des Osnabrücker Landes.

ROTHENBURG o. T. Filialgalerie der Bayer. Staatsgemäldesammlungen. Voraussichtlich Mitte Mai 1952: Neueröffnung.

SCHLEISSHEIM Filialgalerie der Bayer. Staatsgemäldesammlungen. Sommer 1952: Wiedereröffnung.

SPEYER Historisches Museum der Pfalz. 10. 5.—8. 6. 1952: Kollektivausstellung Otto Dill. 14. 6.—13. 7. 1952: Siebente Jahreschau der Pfälzischen Sezession. 26. 7.—26. 12. 1952: Meisterwerke europäischen Kunsthandwerkes aus dem Bayer. Nationalmuseum zu München.

STUTTGART Württ. Kunstverein. Bis 4. 5. 1952: Oskar Moll — Oelgemälde und Aquarelle.

Stuttgarter Kunstkabinett. Bis 24. 5. 1952: Frauen, Pariser Leben, Theater

(Aquarelle und farbige Graphik französischer Künstler).

ULM Städt. Museum. 20. 8.—15. 10. 1952: Meisterwerke schwäbischer Kunst.

WIESBADEN Landesmuseum. April bis August 1952: Ein Jahrtausend deutscher Kunst (aus dem Besitz der Berliner Museen). Mitte September bis Mitte November 1952: „Kunst am Rhein 1952“ (Malerei, Plastik, Graphik, Architektur und Kunsthandwerk).

WITTEN/RUHR Märkisches Museum. Ab 4. 5. 1952: „Berliner Neue Gruppe“.

WÜRZBURG Mainfränkisches Museum. 14. 6.—18. 10. 1952: „Franconia Sacra“, Meisterwerke kirchlicher Kunst des Mittelalters aus Franken (Jubiläums-Ausstellung zur 1200-Jahrfeier des Bistums).

WUPPERTAL - BARMEN Ruhmeshalle. 3.—31. 5. 1952: Otto Pankok — Holzschnitte „Berühmte und Tiere“.

WUPPERTAL - ELBERFELD Kunst- und Museumsverein. Mai 1952: Werkkunstschule Wuppertal. Juni 1952: Ausstellung zum 75. Geburtstag von Alfred Kubin. Juli 1952: Gabriele Münter. September 1952: Alfred Mahlau (Hamburg). Oktober und November 1952: Große Marées-Ausstellung zum 50jährigen Bestehen des Museums.

#### FRANKISCHE KUNSTAUSSTELLUNG 1952

Der Albrecht-Dürer-Verein veranstaltet Ende Mai in den Räumen der Fränkischen Galerie zu Nürnberg eine Ausstellung, die einen Querschnitt durch das fränkische Kunschtchaffen der Gegenwart (Malerei, Graphik, Plastik, Kunsthandwerk) bieten soll. Zum Einsenden berechtigt sind in Franken geborene oder wohnende Künstler, unabhängig von ihrer Zugehörigkeit zu einer beruflichen Vereinigung. Anmeldeformblätter und Bedingungen können durch die Städt. Kunstsammlungen, Nürnberg, Lorenzer Straße 32, bezogen werden. Einsendeschluß 21. Mai 1952.

#### REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Einsendung von Katalogen und Museumsberichten für die regelmäßig erscheinende Bibliographie. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen.

Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft

Redaktionsausschuß: Prof. Dr. Ernst Gall, München 38, Schloß Nymphenburg; Direktor Dr. Peter Halm, München 2, Staatliche Graphische Sammlung; Prof. Dr. L. H. Heydenreich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. — Verantwortlicher Redakteur: Dr. Wolfgang Lotz. — Anschrift der Redaktion: Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, Arcisstraße 10. Mitteilungen über neue Ausgrabungen zur mittelalterlichen Baugeschichte werden an Dr. Rudolf Wesenberg, Amt des Niedersächsischen Landeskonservators, Hannover, Rudolf-von-Bennigsenstraße 1, erbeten.

Verlag Hans Carl, Nürnberg. — Erscheinungsweise: monatlich. — Bezugspreis: Vierteljährlich DM 4.50, Preis der Einzelnummer DM 1.50 jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. — Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. — Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abhofach. Fernruf Nürnberg 2 54 75. Bankkonto: Bayerische Creditbank, Nürnberg. Postscheckkonto: Nürnberg, Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). — Druck: W. Tümmels Buchdruckerei, G.m.b.H., Nürnberg.